

**“I WAS A MAOIST INTELLECTUAL”<sup>1</sup>  
... UMA LEITURA CRÍTICA EM TORNO  
DOS CONCEITOS “INDÚSTRIA CULTURAL”  
E “POPULAR MUSIC” SEGUNDO ADORNO**

---

*Pedro Félix\**

Reflectir sobre noções como liberdade individual, democracia, o papel dos meios de comunicação e dos produtos culturais, é uma das principais tarefas das ciências sociais e humanas, reflexão particularmente pertinente

---

<sup>1</sup> “I Was a Maoist Intellectual” é o título de uma canção do compositor e cantor escocês Momus cuja letra pode bem ser um divertido resumo do que vai ser abordado nas páginas do artigo sobre a indústria da cultura: “(...) Whenever I played my protest songs the press applauded me / Rolled out the red carpet, parted the Red Sea / But the petit bourgeois philistines stayed away / They preferred their artists to have nothing to say// How did I pass my time on earth? Now it can be revealed:/ I was a Maoist intellectual in the entertainment field // I showed the people how they lived and told them it was bad / Showed them the insanity inside the bureaucrat / And the archetypes and stereotypes that were my stock in trade / Toppled all the ivory towers that privilege had made / Though I tried to change your mind I never tried your patience / All I tried to do was to point out your exploitation / But the powers that be took this to be a personal insult / And refused to help me build my personality cult (...) The rich despised the songs I wrote which told the poor their worth / Told the shy to speak and told the meek to take the earth / But my downfall came from being three things the working classes hated: / Agitated, organised and over-educated (...) I became a hotel doorman, I stood there on the doormat / Clutching my forgotten discs in their forgotten format / Trying to hand them out to all the stars who sauntered in / The ones who hadn’t been like me, who hadn’t lived in vain / I gave up ideology the day I lost my looks / I never found a publisher for my little red books / When I died the energy released by my frustration / Was nearly enough for re-incarnation // But if I could live my life again the last thing that I’d be / Is a Maoist intellectual in the music industry / No if I could live my life again I think I’d like to be / The man whose job is to stop the men who think like me / Yeah if I could live my life again that’d be the thing to be / The man who plots the stumbling blocks / In the lives of the likes of me!” (v. Momus (1988) *Tender Pervert* (Creation Records CRECD 036)

\* INET – Instituto de Etnomusicologia – FCSH/UNL

nestes primeiros anos do séc. XXI marcados pela popularização de dispositivos tecnológicos destinados à circulação de informação em rede e pela virtualização de mecanismos de distribuição de bens de consumo cultural. Adorno constitui hoje uma das fontes mais importantes surgidas nos últimos 50 anos para esta reflexão. Marcado pelo advento do Nacional Socialismo e a perseguição de todos os “degenerados da condição ariana” (judeus, comunistas e homossexuais), Adorno produziu ao longo de quatro décadas, uma reflexão que marcou indelevelmente muitos autores que, escrevendo sobre a contemporaneidade, a adoptaram ou a ela se opuseram. A pergunta que coloco, e que serve de ponto de partida para este artigo, é proposta por Jameson: é hoje possível ler Adorno e Horkheimer junto à piscina? (1990: 248), ou posto de outra forma, que lugar ocupa a obra de Adorno como ferramenta para perspectivar o mundo actual.

Este texto surge também de um desconforto. Ao longo do meu trabalho de campo e da sua preparação teórica, debati-me por diversas vezes com textos influenciados, mais ou menos directamente, pelo discurso de Adorno. Se o desconforto face ao proposto pelo pensador alemão era grande, mais distante me sentia daqueles que, seus discípulos, escreviam sobre a *popular culture* e sobre a indústria da cultura. Quando realizei o meu trabalho de campo junto do grupo rock português de maior dimensão (em termos de popularidade, biografia, tecnologia, estrutura produtiva, negócio, etc.), os Xutos & Pontapés, a distância face ao proposto pelos adornianos era total. O regresso a Adorno era então essencial. Este percurso (ainda não terminado) é o que tento apresentar nas páginas que se seguem.

## I

Adorno, “a formidable man – and theory – eating dialectical monster” como lhe chamava Lütkehaus (citado em Savage, 2004: 17), foi filho único com uma infância protegida por um pai (judeu) com recursos financeiros e duas mulheres (a mãe, católica, e a tia) totalmente a si devotadas. Envolto no conforto de uma família burguesa, formou um carácter forte e confiante, o que teve óbvias repercussões na sua produção teórica<sup>2</sup>.

A sua formação, na década de 20, foi repartida pela academia na Alemanha (com os estudos na Universidade Goethe em Frankfurt apresentando a tese de doutoramento sobre Husserl) onde travou conhecimento com Hor-

---

<sup>2</sup> Sobre a sua rede familiar, a forma como ela se estruturava em torno de Adorno, e o modo como este a percebia v. Savage (2004). É curioso descobrir que Adorno se apelidava “Archibald The Hippo King”, entrevendo um gosto infantil pelos animais, e reparar na polémica “limpeza étnica”, “apagando” o nome do pai substituindo, no início da década de 30, “Wisenground” por “W.”, adoptando o nome da mãe (algo que alimentou grande polémica).



kheimer, Benjamin e Bloch; e os estudos de piano e composição com Alban Berg em Viena (com quem aprendeu a manipular os processos de composição que ficariam conhecidos por atonalismo e serialismo). Regressado de Viena, aproximou-se do Instituto de Pesquisa Social, “sede” da produção teórica que viria a ser conhecida como “Escola de Frankfurt”. Por essa altura, no fim da década de 20, já o seu campo de interesses e o universo de referências estavam formados: Kant, Marx, Freud e Benjamin, eram as suas referências tal como era a hostilidade ao, cada vez mais bem sucedido, existencialismo de Heidegger.

Com a chegada ao poder dos Nacional Socialistas alemães, o Instituto de Pesquisa Social, dada a sua orientação Marxista e o facto de muito dos seus membros serem judeus, foi encerrado pela polícia alemã (1933) e os seus membros forçados a procurar exílio (primeiro na Suíça, depois nos EUA). O facto de não ser politicamente activo, de não pertencer efectivamente ao Instituto e, na prática, por não ser judeu, Adorno viu facilitada a sua partida para, primeiro, Inglaterra, e depois EUA, onde residiu em exílio californiano durante oito profícuos anos em que produziu dezenas de obras, desde o central *Dialética do Esclarecimento* (1944) até ao *The Authoritarian Personality* (1950)<sup>3</sup>. No entanto, como tantos outros exilados europeus, também Adorno sentia um profundo desdém pela América comercialista que o acolhia, numa perspectiva eurocentrica de quem olhava para um país com uma história de uns meros 200 anos que acabava por só produzir televisões e frigoríficos, face a uma “Europa” que, embora martirizada pela guerra, era o berço secular da produção intelectual, artística e filosófica.

Em 1949, Adorno regressou à Alemanha. Este regresso correspondeu, a cima de tudo, ao seu desejo de retornar à sua língua materna, mais do que voltar ao seu país onde os judeus regressados eram alvo de enorme pressão. A título de compensação de guerra, recebeu um posto na universidade de Frankfurt que ocupou desde 1955 até à sua morte. O Instituto de Pesquisa Social reinstalou-se na Alemanha em 1951, tendo ficado sob direcção de Adorno sete anos depois, com a saída de Horkheimer. A partir desse

---

<sup>3</sup> A situação de exílio foi determinante para Adorno tal como o é, tantas vezes em condições muito mais trágicas, para qualquer pessoa compelida a partir do seu país. Sobre o exílio de intelectuais é de referir as obras de Gurr (1981) e Coser (1984). Shahidian, iraniano, sociólogo, exilado, considera, com toda a propriedade, algo que em Adorno é bem patente: “Working under exilic conditions makes exile sociology political in nature” (2000: 73), sendo a sociologia uma ferramenta crítica usada para “fabricar cultura”, num labirinto de sentimentos, em que a culpa surge a todo o momento (idem: 84). Adorno terá sentido esse labirinto essencialmente no regresso à Alemanha. Já Benjamin, outro exilado, não resistiu a esse labirinto para o qual não encontrou outra saída que não o suicídio. Shahidian considera que o comprometimento para com um discurso crítico é mais premente na condição de exilado, uma condição que só tem por objectivo ético a crítica não-comprometida, que utiliza a memória, não como nostalgia, mas como espaço de reflexão crítica.



momento, Adorno passou a dedicar-se a obras de grande fôlego, essencialmente preocupadas com a crítica ao Existencialismo e à metafísica (de Kant a Sartre). De novo a sua produtividade alcançou um ritmo exuberante. Mas a Europa do pós-guerra era substancialmente diferente. Os estudantes universitários e os intelectuais politicamente mobilizados reviam-se no apelo lançado pelas teses de Adorno e reclamavam acção, algo profundamente desconfortável para aquele autor, dada a sua posição sobre o papel do intelectual na vida pública<sup>4</sup>. Apesar de nunca se ter furtado a uma participação pública (em palestras radiofónicas, a publicação destas em jornais generalistas, em palestras para grandes audiências universitárias)<sup>5</sup>, não defendia um papel intervencionista do intelectual. Esse desconforto face à acção fez com que o ano da sua morte ficasse marcado por dois eventos: em Janeiro de 1969, Adorno chamou a polícia para prender os 76 estudantes que julgava estarem a invadir o seu Instituto; e, consequência disso, em Abril, outro grupo de estudantes efectivamente invadiu uma das suas palestras, proclamando a morte da

---

<sup>4</sup> Para uma análise do papel do intelectual na vida pública v. Müller-Doohm 2005. Para este autor, Adorno enfatizava que nunca deveria ser papel do intelectual defender um programa político, por mais progressivo que fosse (cf. entrevista de Adorno ao jornal *Der Spiegel* 6 Agosto de 1969 acedida em <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno20.htm>, em 18 Maio 2004 – também publicada na revista *Encounter* 23 (3): 63-69 (Setembro de 1969) sob o título “Of Barricades and Ivory Towers”, e Adorno (1991 [1969])). Adorno era céptico quanto à participação política dos filósofos e dos artistas, cuja acção entendia ser de resistência, através da sua produção, ao curso do mundo “wich continues to hold a pistol to the head of human beings” (Adorno citado por Müller-Doohm 2005: 273). O activismo era tido por Adorno como pseudo-actividade e, enquanto tal, associado à pseudo-realidade (Adorno 1991 [1969]: 173). Na verdade é uma acção de resgate, de salvação de um mundo moderno, esclarecido, salvando-se do desespero da catástrofe histórica pela negação. Lukács terá sido o seu mais acérrimo crítico ao considerar inadmissível que os envolvidos na dita “Escola de Frankfurt” gozassem de uma vida sem sobressaltos, filosofando sobre o pessimismo decorrente de uma miséria que reconheciam. Politicamente, Adorno e a Escola de Frankfurt encontravam-se entre uma América de liberal capitalismo e de consumo de massas, uma Europa repartida pela fascismo hitleriano e o estalinismo, e a percepção da impossibilidade de uma revolução baseada na classe operária... Deste modo, Adorno assumiu o seu discurso como uma espécie de “mensagem numa garrafa”, em que se criticava, não a dimensão política, mas a razão instrumental que leva a política a procurar o poder e não o desenvolvimento da sociedade. Por criticar a razão instrumental, ficou impedido de produzir uma agenda política, para poder permanecer na defesa do ideal iluminista. Era a arte, no entender de Adorno, que devia responder à acção política ao representar a vida tal como ela devia ser. A arte não como propaganda, mas como resistência por meio da produção estética, em que o “belo” é um valor moral que tem por fim último a emancipação de todo o ser humano.

<sup>5</sup> O envolvimento de Adorno com meios de comunicação de massa era, para Pickford, consequência lógica das intenções eminentemente práticas de provocar a mudança (1998: ix). Mas só por uma vez terá referido a possibilidade de aplicação concreta das conclusões que a sua reflexão trazia a lume. Afirmando-se na posse de uma sólida experiência em torno da televisão, as recomendações que apresenta no texto “How to Look at Television”, afirma-as precisas e convenientemente claras para serem recebidas pela audiência (1991 [1954]).



“Instituição Adorno”. Quatro meses depois, gozando de algum “tempo livre” na Suíça, Theodor Wiesengrund Adorno não resistiu a um ataque cardíaco que ditou a sua morte, aos 66 anos.

O seu percurso biográfico determinou substancialmente o seu pensamento: o aconchego familiar numa liberal e decadente República de Weimar, a ascensão do Nacional Socialismo, o sol californiano e o *mal d’âme* do exílio, a “descoberta de Auschwitz”, o regresso a uma “outra Europa” do pós-guerra que lhe exigia aquilo que moralmente não poderia nunca dar e lhe pronunciou a morte (teórica e física), tudo nos mostra a forma como vida e teoria se articulavam em Adorno, como conduziu a vida conforme os seus preceitos teóricos e construiu as suas reflexões partindo da sua interpretação do real.

Adorno é hoje considerado um dos principais pensadores do século<sup>6</sup>, e certamente, figura determinante para os discursos sobre a música: “his nuanced and distinctly interdisciplinary and intertextual readings of musical works, commonly provocative and often controversial, remains both fresh and insightful, all of which gives Adorno broad claim to his increasing force in music studies” (Leppert, 2002: vii). De facto, o seu peso é enorme, talvez demasiado, por isso é urgente reflectir sobre a pertinência das teses de Adorno na explicação do mundo contemporâneo e avaliar a forma como os seus argumentos e ferramentas conceptuais foram empregues por aqueles investigadores que se deixaram seduzir por este universo intelectual.

Se a obra de Adorno deve ser entendida como uma proposta de reflexão crítica sobre a contemporaneidade (entenda-se, em Adorno: “modernidade tardia”) nas suas dimensões estética, ética e política, e sobre o falhanço do projecto iluminista do triunfo da razão desinteressada cuja derrota no plano

---

<sup>6</sup> Ou o seu maior embuste (v. “The Fetishes of Theodor Adorno” <http://www.zcportal.com/2003/037.asp> autoria de W. Grim, ZC Portal, acedido em 18 de Maio de 2004). Adorno é um autor de paixões. Grim, no referido artigo, apresenta-o como um dos embustes do pensamento do Séc. XX. Mais ou menos documentado, aponta para o seu possível anti-semitismo, a sua possível aceitação do Nacional Socialismo, discute as possíveis interpretações racistas de certas passagens dos seus textos... Não vou discutir a verdade destas afirmações, mas quero aqui destacar que, curiosamente (ou talvez não) os documentos que suportam estas afirmações não estão disponíveis, suprimidos do acesso generalizado, mas circulam de forma algo obscura... “one well-known Adorno scholar sent me an email acknowledging Adorno’s anti-black articles, but said they didn’t really count since he wrote some of them under a pseudonym” (ibid.). Em boa verdade, a um autor é necessário exigir a responsabilização das palavras que dá a publicação, ainda que afirmando tratar-se de uma ferramenta retórica do argumentário. É problemático, e de difícil entendimento, elaborar um artigo que parte da proibição nazi da transmissão radiofónica de jazz em 1933, começando por considerar que o objecto então proibido já era, de facto, esteticamente uma prática condenada, e terminando com um, não menos desconcertante, “Perhaps in the silence it will grow loud” (Adorno, 2002 [1933]: 499). Kater (1992) apresenta a sua tese sobre o Jazz no contexto Nazi, abordando longamente a “questão adorniana”.



histórico conduziu ao sofrimento humano (Auschwitz), um dos principais núcleos desse pensamento prende-se com a indústria da cultura (IC), os seus processos, e os objectos por ela produzidos. A IC, se por um lado, surge como concretização do carácter padronizado da existência administrativa contemporânea, por outro, fornece o enquadramento conceptual ao conjunto de dispositivos que visam reforçar o poder manipulador daqueles que os detêm, e cuja acção procura, sob a pretensa finalidade de amenizar o sofrimento da condição humana pelo “prazer”, retirar aos receptores qualquer capacidade de resistência decorrente de uma reflexão crítica em torno da sua condição<sup>7</sup>. Dos milhares de páginas que dedicou à filosofia, à sociologia da obra de arte, à música, interessa-me aqui explorar, a par das obras mais genéricas que formam o enquadramento da sua obra, os artigos dedicados à rádio, ao jazz, à *popular music*, à tecnologia, bem como à teoria da audição e dos receptores, pois neles julgo residir a base que formou muita da produção teórica, ideológica e estética em torno da *popular culture* e da *popular music*<sup>8</sup> desde aí.

Conceitos como o de IC e de *popular music* (seu produto) encontram-se actualmente assumidos pela linguagem académica corrente (ou seja, passando ao lado do debate teórico que exigem). Dos sentidos que se encerram nestes conceitos, operaram-se definitivas consequências nos discursos das ciências humanas que cumpre aqui destacar... Antes de começar, convém claramente afirmar que o pensamento de Adorno não deve ser entendido como um sistema filosófico, ou seja, não aspira a ser um sistema fechado que procura apresentar a resposta absoluta e derradeira. Na verdade, a pró-

---

<sup>7</sup> Dificilmente posso fazer eco da síntese de Bernstein para quem “Adorno (...) provides a philosophically informed sociology of the culture industry, and a sociologically informed philosophy of the modernist art” (1991: 3). Se a sociologia da IC é, de facto, filosoficamente informada (ou melhor, determinada), a filosofia sociologicamente informada da arte moderna é de facto uma má interpretação da obra de Adorno porque esta caracteriza-se por uma total ausência de trabalho sociológico. Na verdade, a produção de Adorno tem uma finalidade ideológica, não procura elaborar uma análise de qualquer contexto, agentes ou prática. A própria ferramenta metodológica que designa por “crítica imanente do material” reforça essa interpretação. Podemos entender a produção teórica de Adorno como filosoficamente especulativa (cf. sobre o carácter especulativo da produção da “Escola de Frankfurt” e em particular Benjamin, Bernstein 1999).

<sup>8</sup> A utilização da expressão “popular music” em inglês é propositada e corresponde à minha necessidade de distinguir do uso que a tradução literal em Português tem. A expressão “música popular” está profundamente associada a um domínio de prática musical em Portugal, activo na segunda metade do Séc. XX (e em especial desde 1965) com um repertório, intérpretes, circuitos, públicos específicos. A utilização do termo em Português surge por isso, muito mais limitada do que empregando a expressão inglesa que remete, sem querer entrar em debates que têm preenchido as páginas das revistas científicas da especialidade, para as práticas musicais desenvolvidas em contextos urbanos (ainda que por vezes invocando contextos rurais) e/ou implicam processos de produção e disseminação massiva.



pria noção de “resposta” surge estranha ao longo da sua obra. Exemplo dessa recusa em afirmar, são as próprias características formais dos seus escritos que, visando evitar esse “fechamento afirmativo”, se encontram marcados pela contradição, pelo fragmento, pela forma aforística como são formuladas as suas considerações<sup>9</sup>. Estas características retóricas acabam por inviabilizar qualquer definição absoluta de qualquer conceito empregue, nomeadamente de IC ou de *popular music*.

Tendo isto em mente, proponho aqui reflectir sobre, primeiro, a IC e as características que Adorno lhe atribuiu, depois explorar a concretização desse conceito na interpretação que fez do universo da música em geral, e da *popular music* em particular. Na segunda parte proponho discutir os efeitos que esse universo teórico teve no discurso académico, reclamar a realização de uma crítica da “crítica adorniana” e sugerir para futura discussão alguns pontos que julgo relevantes para investigação no contexto contemporâneo.

## II

Marcado pelo contexto sócio-histórico, quando tudo parecia conduzir a modernidade para uma distopia derradeira da extrema instrumentalização da razão, a “Escola de Frankfurt”, e em particular Adorno, procuraram desenvolver um trabalho crítico, devedor a Marx, embora de cariz essencialmente sócio-cultural, sem o pendor sócio-económico marxista.

---

<sup>9</sup> A retórica que caracteriza os textos de Adorno é profundamente radical. Auto-poiética, a sua linguagem é deliberada e cuidadosamente de difícil compreensão (Said 1994: 57). As suas características formais foram alvo de análise (Miller 2000) e são centrais no pensamento de Adorno. Intencionalmente, obstaculizou a recepção da sua obra para que esta não pudesse ser recebida pelos leitores sem uma significativa dose de investimento da parte destes. A sua escrita, tal como a música que compôs e a que admirava (v. Paddison 1993), foi elaborada de modo a ser disruptiva face a uma recepção tradicional, exigindo (e provocando) um relacionamento activo com o texto. Continuamente, a sua escrita mina a clareza lógica e a causalidade, abrindo espaço para o “vago” (que raramente queria dizer “implícito”), para a interpretação, uma anti-sistematização que procurava, também aqui, ao nível mais reduzido da frase, reagir contra uma instrumentalização da linguagem. Estratégia retórica que o formato de ensaio idealmente não-sistemático, espontâneo e fragmentário (Adorno 2000 [1958]), e a utilização de estrangeirismos (Adorno 1992 [1974]), procuram, conscientemente, conduzir à implosão da transparência possível da linguagem. Dallmayr (1997) definiu esta escrita como não-teleológica. É necessário invocar aqui a colaboração de Adorno na redacção de *Doktor Faustus* do escritor alemão Thomas Mann (v. Lyotard 1974, de la Fuente 1999) e a forma como a personagem do musicólogo (construído à imagem de Adorno) descreve a obra musical. Esta forma de escrita foi claramente influenciada pela “escrita enquanto constelação” de Benjamin que Jay define como: “a juxtaposed rather than integrated cluster of elements that resist reduction to a common denominator, essential core, or generative first principle” (1984: 14-5), acabando por vezes por roçar a arbitrariedade. Todas estas decisões retóricas visavam tornar estranha a língua combatendo a comunicação enquanto instrumento para “ir directo ao assunto”.



Ao procurar sintetizar na sua análise social, Marx, a estética modernista, Freud e o contexto histórico do III *Reich* (dito de outra forma, a lógica irracional da indústria tornada política no fascismo e concretizada no Nacional Socialismo) (Adorno, 1991 [1951]), o pensador alemão reflecte os traumas de um exilado que assiste ao sofrimento humano e à ausência de sentido nos mais recentes passos da humanidade. Esta reflexão ficou conhecida pelo termo “teoria crítica”<sup>10</sup>.

O local onde surge mais claro este programa teórico/ ideológico é, sem dúvida, na obra *Dialéctica do Esclarecimento* (Adorno e Horkheimer, 1985 [1944]), no capítulo “A Indústria da Cultura: O Esclarecimento como Mistificação das Massas” (pp. 113, 156) e, de forma alegórica, no excurso “Ulisses ou Mito e Esclarecimento” (pp. 53, 80)<sup>11</sup>. Esta obra, com fundações assentes em Kant e Hegel, tem por objecto a relação entre mito e esclarecimento, entre natureza e razão, e a ruptura que daí advém, e que coloca o sujeito em conflito com os seus semelhantes e, *a la limite*, consigo mesmo

<sup>10</sup> A expressão “teoria crítica” viria a identificar a própria “Escola de Frankfurt”. Howard resume da seguinte forma as principais características da teoria crítica, como sendo a procura da “(...) idea of a Reason that transcends the strategic or reified capitalist means-ends logic that couples political projects into a manipulable unidimensional world from which there is no escape. (...) The imperative of negativity that founds Critical Theory devalues the merely empirical world which can be ‘saved’ only by an immanent dialectical (or mystical) method of critique.” (2000: 275). A ruptura com a teoria crítica só se deu com o trabalho de Habermas, nomeadamente com o conceito de “acção comunicativa”, conceito pensado para reforçar a referência dos impulsos emancipatórios da razão que os autores “tradicionais” da Escola de Frankfurt negavam ao sujeito.

<sup>11</sup> Este excurso, provavelmente pela sua forma alegórica, tem sido alvo de sucessivas análises por parte de diversos autores. Para Roberts (1999), este encontro (ou melhor dizendo, o confronto) entre Ulisses e as Sereias, representa todo o dilema do homem moderno que recusa regressar ao passado, à condição pré-moderna, ao mito. Escapar às sereias é decidir pelo futuro, a razão, mas uma razão que é cega. Gandesha (2001) chama a Ulisses “the prototypical *Aufklärer*” que, demonstrando a sua razão autónoma, procura corajosamente o progresso, ainda que seja uma decisão que se revelará auto-destrutiva porque ele próprio cria (ao destruir) um novo mito. Lyatsos (2001) vê em Ulisses o símbolo da “ética protestante” no capitalismo, uma figura paradigmática do “indivíduo” que controla o seu destino, sacrificando a promessa de prazer, numa cegueira do progresso. Van Reijen (1988) interpreta Ulisses como sendo o herói moderno que, alheado das artes (as Sereias) avança racionalmente para o futuro transformado os remadores em seus operários, acabando por, ele próprio, se transformar em escravo de si mesmo, auto-destruindo-se ao impor a si mesmo uma decisão, abandonando a possibilidade de independência do indivíduo. Para Dillon (2000), Ulisses é tão somente “(...) the exemplar of the survivor. He continuously overcomes the trials and tribulations of his wanderings and the threats of his enemies. Heroic excellence is redefined here in terms of continuous survival, homecoming and the peculiar form of strategic intelligence (*metis*) by which [Ulisses] secures himself in a world of indeterminacy and change, where the rule of survival has to be found in the contingent circumstances of shifting encounters, terrains and temporalities.” (idem: 21-2), a sua é uma história do movimento, com e sem sentido, bem sucedida e fútil, mudando sem nada mudar.



enquanto indivíduo alienado<sup>12</sup>. O centro da obra é o paradoxo do esclarecimento, ou, por outras palavras, a dialéctica da razão: sendo a razão tida como factor determinante para a emancipação do indivíduo, a história provou (de forma trágica em Auschwitz) que essa mesma razão conduziu o homem a uma “gaiola de ferro”, acabando por se condenar a si própria enquanto caminho para o esclarecimento. Nem o alcance tecnológico deve ser entendido como demonstração do triunfo da razão, na medida em que se trata de pura ilusão. Prova disso é a IC cujos produtos, emanados pela razão do Homem, difundidos de modo racionalizado, são usados (instrumentalmente usados) para, em vez de contribuírem para a emancipação do indivíduo, manipula-lo, retirando-lhe qualquer possibilidade de liberdade individual. Este processo actua pela mitificação da própria razão (quando esta pretensamente destrói os mitos). A esta razão assim manipulada, chamou-lhe Adorno “razão instrumental”, ou seja, meio para um fim (e já não o utópico “fim em si mesmo”). Esta “razão instrumental” é uma ferramenta da economia capitalista e do seu alter-ego político (fascismo), uma ferramenta em benefício do “eu” e não do “nós social”, onde o “outro” é controlado, numerado, identificado, para que nada escape a essa razão, numa palavra: a dominação do sujeito.

Apesar disso, Adorno vê na razão a única possibilidade de redenção. A esta constatação circular chamou-lhe-á “dialéctica negativa”<sup>13</sup>. Para tal, a filosofia (enquanto responsabilidade ética e social) tem por função conceptualizar a condição “moderna”, caracterizada pela fetichização do bem de consumo e a burocratização e administração de todas as dimensões do Homem e da sociedade. Em Adorno, o pensamento crítico é a luta filosófica pessoal contra a razão instrumental, na procura do objectivo utópico de, pela reflexão, denunciar as condições contextuais (mais ou menos concretas), o senso-comum, e as formas de administração do indivíduo como formas de subtrair-lhe a sua autonomia.

A ferramenta central da razão instrumentalizada é a IC. Esta indústria foi objecto de uma série de textos produzidos ao longo de toda a sua carreira, desde os primeiros anos de produção teórica com o artigo “The Curves of The Needle” (escrito em 1927 e revisto para publicação em 1965) até ao artigo “Cultural Industry Reconsidered” (só editado postumamente em 1975)<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Mandalios chamou a esta obra “manifesto”, uma obra que, no seu entender, “marvelled many in its rich interweaving of grand theoretical perspectives and motifs, allowing individuals to understand the distant origins of their (and prior generations’) forgetfulness of Being” (2003: 193).

<sup>13</sup> Para Adorno “[the] philosophy demands a rational critique of reason, not its banishment or abolition” (1973 [1970]: 85). Sobre a dialéctica em Adorno v. Buck-Morss 1979.

<sup>14</sup> Os textos que integram esta constelação, cronologicamente, são: “The Curves of the Needle” (1927, revisto em 1965); “Kitsch” (c. 1932); “On the Social Situation of Music” (1932);

No fundo, a expressão IC surge em Adorno como forma de nomear o emprego de processos industriais na criação e difusão em massa de objectos culturais com o fito de obter lucro (e a manipulação das massas que os consomem). Inicialmente, Adorno e Horkheimer terão pensado no termo “cultura de massas”, mas abandonaram tal conceito para evitar que o termo ganhasse o sentido de “culture that arises spontaneously from the masses themselves, the contemporary form of popular art” (Adorno, 1991 [1975]: 85). Tal como o elabora ao longo dos diversos textos, o conceito IC surge para:

1. Reflectir os processos padronizados / racionalizados de produção e difusão em massa dos objectos culturais<sup>15</sup>;
2. Reflectir o carácter hiper-racionalizado da produção desses objectos;
3. Denunciar o carácter estereotipado dos seus conteúdos;
4. Reflectir o carácter massificado do consumo conforme tipologias pré-determinadas (introduzindo a noção de um consumo padronizável, logo, passível de ser administrativamente gerido);
5. Denunciar a inevitabilidade de um consumo passivo, desprovido de qualquer pensamento crítico;
6. E assim, explicar a reificação da subjectividade.

No campo diametralmente oposto, e por isso, com obrigações éticas, a criação artística moderna (que em Adorno é sinónimo de “vanguarda”) permanece à margem destes processos, preservando o princípio da “arte pela arte”, defendendo uma razão “anti-instrumental”. A obra de arte é entendida

---

“Farewell to Jazz” (1933); “Music in the Background” (c. 1934); “The Form of the Phonograph Record” (1934); “On Jazz” (1936); “On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening” (1938); “Radio Symphony” (1941); “On Popular Music” (1941); “The Schema of Mass Culture” (1942); “The Culture Industry. Enlightenment as Mass Deception” capítulo da *Dialética do Esclarecimento* (1944); “What National Socialism Has Done to the Arts” (1945); “Prologue to Television” (1952/3, revisto em 1962); “How to Look at Television” (c. 1953); “Television as Ideology” (1953); “The Stars Down to earth” (1957); “Theory of Pseudo-Culture” (1959); “Transparences on Film” (1966); “Free Time” (1969), “Opera and the Long-Playing Record” (1969); “Culture Industry Reconsidered” (1975). O núcleo central dos textos (na década de 30 início da década de 40) foram elaborados quando, por intermédio de Horkheimer, Adorno integrou o projecto *Princeton University Radio Research*, dirigido por Paul Lazarsfeld e financiado pela Fundação Rockefeller. “For the first time, I saw ‘administrative research before me.’” (Adorno citado por Leppert 2002: 216)...

<sup>15</sup> Uma ideia que Turley encontra esboçada em Weber, para quem a racionalização das culturas ocidentais é o único elemento que conduziu à ascensão do Ocidente, sendo que essa racionalização foi jogada na burocratização e na crescente divisão do trabalho (2001: 634). Weber identifica formas de padronização na música quando se dá a instituição de sistemas de notação, o temperamento, a afinação dos instrumentos, a definição do timbre específico a cada instrumento, a organização formal de grupos musicais, etc. “[B]oth Weber and Adorno have in their analysis the reciprocal model of society influencing music and music influencing society.” (idem: 636).



como uma ferramenta filosófica para reflectir criticamente sobre a razão e sobre o desencanto, representando o sofrimento irrepresentável. Ao artista e intelectual (revelando Adorno um entendimento conservador destes agentes) cumpria assumir o imperativo ético de produzir tal obra, “a task which is directly involved with a «myhtoclastic» model of remembering” (Lyatsos, 2001: 138). A “obra de arte”, para cumprir esse desígnio, tem necessariamente de ser fragmentária, promover a ruptura com os mitos, não procurando o “belo”<sup>16</sup> mas o “justo”, tendo como fim a sua própria concretização (e não qualquer tipo de consumo)<sup>17</sup>. A importância desta leitura ética da obra de arte é particularmente relevante pelo facto de, em Adorno, não existir propriamente um discurso sistemático sobre a ética (quando muito este pode ser encontrado na obra *Minima Moralia*) na medida em que considera que tal reflexão é absolutamente impossível num mundo mau. Logo, os alvos da crítica de Adorno são os produtos de entretenimento (os filmes, a rádio, a música, etc.) no que estes têm de a-moral (quando procuram o prazer, o belo, a diversão) e o seu estatuto de ferramentas produzidas e manipuladas pela IC.

Desde a década de 70, com o desenvolvimento de diferentes suportes de distribuição de produtos culturais, este conceito de IC veio a ganhar, em outros autores, um plural que abriu o termo à inclusão de uma série de sectores da economia, promovendo uma análise mais economicista e perdendo a sua dimensão ética<sup>18</sup>. Para Jameson, uma teoria sobre a IC já não é uma teo-

---

<sup>16</sup> Ao afirmar o “belo” como não sendo um fim em si, Adorno não esquece este conceito. Na argumentação deste autor, belo “é a promessa de felicidade”, representável na ideia de um “modernismo ético” (Bernstein 2001). Gandesha (2001) chama à atenção para a síntese que é feita em Adorno da estética kantiana (do gosto subjectivo) e da noção hegeliana da arte como “detentora da verdade” (materialização desta) na interpretação que faz do conceito de “belo”.

<sup>17</sup> Para uma discussão da estética enquanto ética v. Gasché 2002

<sup>18</sup> Não podemos considerar este conceito como pacífico ou definitivamente estabelecido (para uma história deste conceito v. Lacroix e Trembley 1997a e 1997b). Desde cedo que se comprovou ser pouco confortável para qualquer autor. Por isso, várias foram as tentativas de estabelecer uma definição. Alguns exemplos, apresentados por Lacroix e Trembley, de definições: bens culturais organizados segundo sectores que devem (e são) distinguidos privilegiando os processos de sua produção e suportes (Huet em 1978 e Flinchy em 1980); a UNESCO usa a expressão IC quando os bens culturais e os serviços são produzidos, reproduzidos ou distribuídos em linhas industriais e comerciais, ou seja, em grande escala conforme uma estratégia economicista (1980); um conjunto de ramos, segmentos e actividades industriais auxiliares produzindo e distribuindo bens simbólicos concebidos pelo trabalho criativo de um (ou vários) autor(es), organizados segundo uma lógica de valorização de capital, destinam-se ao consumidor (identificado como “mercado”), que desempenham um papel ideológico e social (Zallo em 1988); conjunto sempre em evolução de actividades de produção e troca cultural sujeitas às regras da reificação decorrente de técnicas de produção industrial mais ou menos desenvolvidas, e marcado pela cada vez maior separação entre produtor, produtos e consumidores (Trembley em 1990). Qualquer das definições é marcada pela ausência da ideia da subjectividade da criação (criatividade), nenhuma considera a possibilidade do circuito capitalista (processo industrial) não se completar na totali-

ria da cultura, é antes “the theory of an *industry*, of a branch of the interlocking monopolies of late capitalism that makes money out of what used to be called culture. The topic here is the commercialization of life” (itálico no original, 1990: 144). Mas para muitos dos estudiosos, a IC passou a ser uma etiqueta estética de condenação dos produtos industrialmente produzidos e difundidos, nomeadamente a *popular culture/ popular music*. Uma vez conceptualizado o processo, os objectos por essa indústria produzidos assumiram as suas características. Como nota Roberts (2003) o conceito “IC” tem sido a ferramenta para tecer uma crítica normativa da cultura baseada no mercado, e a forma como tal realidade é sintoma da decadência da civilização, do advento do homem uni-dimensional, e o fim da história, num percurso que admite não ser apocalíptico (como muitos interpretam o esquema adorniano) mas, pelo menos, entrópico.

### III

“something specifically musical impeded my progress from theoretical considerations to empiricism – namely the difficulty of verbalizing what music subjectively arouses in the listener, the utter obscurity of what we call ‘musical experience’” (Adorno comentando as limitações do Princeton University Radio Research Project cit. em Leppert, 2002: 218)

Apesar da sua resistência pessoal, e ao contrário da musicologia convencional, Adorno não ignorou a *popular music*, tendo sobre ela escrito quase 50 anos antes da explosão teórica ocorrida no contexto académico anglo-americano, em especial desde o início da década de 80.

Como já referi, ao contactar com a produção literária de Adorno, rapidamente nos apercebemos que qualquer tentativa de isolar um domínio, um conceito, uma tese, do seu universo conceptual é laborar num erro e conduz a interpretações apressadas<sup>19</sup>! O discurso estético, a reflexão de cariz mais sociológico, a análise ideológica-política, a afirmação ética, qualquer destes “braços” do corpus teórico só pode ser totalmente entendido na sua articulação com os outros elementos, numa abordagem de certa forma orgânica. Só assim o verdadeiro sentido das palavras de Adorno se revela. A música, e especificamente a *popular music*, tanto mais que é um objecto que Adorno

---

dade (com um bem de consumo cultural a não conseguir atingir o público, ou outro à margem desses processos alcançar grande visibilidade), todas esquecem a dimensão técnica/tecnológica; e todas privilegiam os princípios económicos (quase hegemónicos).

<sup>19</sup> Tassone (2005), apesar de limitar o seu interesse ao domínio específico da ética em Adorno também aponta para o erro que é a tentativa de isolar um domínio na produção de Adorno.



vê como campo de constatação do seu argumentário, não descreve uma órbita isolada de toda a constelação teórica. No entanto, tida de forma isolada, a noção adorniana de “*popular music*” tem marcado os estudos sobre esse domínio, ganhando um lugar obrigatório e inevitável (como a necessidade de dar de comer ao tigre!), utilização tantas vezes toldada por uma leitura apresada de Adorno.

Pela sua biografia, e certas passagens dos seus escritos, ficamos a saber que não era certamente admirador desse tipo de repertório, face ao qual tinha fortíssimos preconceitos. Sabemos hoje que desconhecia efectivamente grande parte desse repertório (mesmo aquele sobre o qual escreveu). Nas suas páginas são raros os exemplos concretos do repertório e uma explicação concreta de que material musical estava a tratar. Ao longo da sua carreira não alterou a sua perspectiva, ignorando estoicamente novas condições de produção e difusão, produtos e tecnologias (tanto de gravação como de reprodução do som), repertórios e intérpretes, em especial aqueles surgidos na segunda metade do século (o microfone eléctrico, a gravação multipistas, o fonograma estéreo-fónico, o rock, o be-bop, etc.).

Foi entre 1932 e 1941, que Adorno produziu o centro da sua teoria da IC e, dela decorrente, da *popular music*<sup>20</sup>. Alguns desses textos foram recentemente re-publicados por Leppert que os descreve como “have generated passionate, often hated, response virtually from the moment they began to appear, and continuing to this day” (2002: 331), considerando, no entanto, que a abordagem de Adorno “(...) is less dialectical than is the case when he addresses art music” (idem: 331-2). Apesar da indefinição terminológica quanto ao repertório que analisa (e que podemos situar sob o conceito “musical mass culture”), as suas reflexões podem ser compreendidas em três núcleos: reflexão teórica, a tecnologia, e interpretação de géneros musicais. Vou organizar a exposição das teses de Adorno em torno desses núcleos seguindo essa ordem.

Os seus textos sobre a IC procuram apresentar a relação entre a cultura (“what is removed from the naked necessity of life”) e a administração como forma de razão instrumentalizada (“abstract standards imposed from without”)<sup>21</sup>. Essa relação tem por base o facto da razão instrumentalizada, num mundo capitalista, por via da IC, manipular a produção, suprimindo a autonomia, a espontaneidade e a crítica (como nota Adorno, 1991 [1978]), provocando desse modo a regressão da recepção e consumo dos produtos

---

<sup>20</sup> Apesar da sua recorrente utilização da música para pensar eticamente o seu tempo e o seu mundo, simultaneamente, Adorno declarou sempre as limitações das palavras no tratamento da música, mas tinha por certo que, como descreve Bowie citando Adorno, “(...) the strict and pure concept of art can only be derived from music” (1999: 4), e que ela servia de “reminder of what cannot be said” (de la Fuente, 1999: 75).

<sup>21</sup> Estas definições são as empregues por Adorno no texto “Culture and Administration” (1991 [redigido em 1960 e publicado em 1978]) nas pp. 94 e 98 respectivamente.



criados – no caso vertente, a música – como bens de consumo (quando o valor de troca substitui o valor de uso). Nessa tese, noções como mediação, especialistas, poder da sugestão, prestígio dos envolvidos, ganham uma relevância acrescida como elementos activos no esquema de produção e difusão da *popular culture/ popular music*. Os receptores ficam limitados a passivamente consumir o que essa IC deseja vender, ou seja, “mais do mesmo”, por forma a mantê-los sob o seu feitiço. Demonstração trágica da absoluta dominação do sujeito é a instituição e fruição do “tempo livre” enquanto prolongamento do trabalho, acção de tal forma conduzida que os sujeitos julgam, ao gozarem de prazenteiros momentos *não-produtivos*, estar a agir de total livre vontade, por outras palavras, os “tempos livres” são pseudo-actividades na medida em que fornecem ilusões de liberdade que mascaram a manipulação (Adorno, 1991 [1977]).

Na música passa-se o mesmo. Esta não escapa à acção da razão instrumental. O prazer na audição de uma canção de sucesso é a forma subreptícia da IC manipular o indivíduo. A música é, inevitavelmente, transformada em bem de consumo, para alienação do receptor. Por isso, interessado em aferir a dimensão e eficácia desse processo, a audição e os efeitos que tem na realização do sujeito através da música, constituem o principal foco de interesse de Adorno<sup>22</sup>. Tal esquema interpretativo não se aplica exclusivamente à *popular music*. Mesmo a música de “vanguarda” (que se encontra à margem da comodificação) está, segundo Adorno, sujeita à acção da razão instrumental que a condena a um “exílio” por não lhe encontrar qualquer função (dada a sua impossível fruição estética)<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Para Adorno existiriam duas formas de audição, a estrutural e outra atomística ou regressiva. A primeira acontece na audição crítica e total da obra de arte autónoma entendida acusticamente como um todo, em toda a sua complexidade e estrutura, sendo por isso uma audição responsável. A segunda é uma forma regressiva de ouvir uma vez estar ligada a meros elementos particulares inseridos propositadamente numa obra musical, sendo por isso uma audição infantilizada. Os ouvintes que procedem a uma audição atomística são incapazes de aceder a uma compreensão crítica, estrutural, total da obra de arte, que, desse modo, está para além das suas capacidades intelectuais. Adorno chegou a elaborar por duas vezes uma lista de receptores que, explicitamente hierárquica, foi sempre recebida com grande polémica (v. Adorno 2002 [1965] e primeiro capítulo de 1997 [1962] intitulado eufemisticamente “Types of Musical Conduct” (pp. 1-21). A categoria de “ouvintes regressivos” foi organizada nas seguintes tipologias, e de modo crescente, “the entertainment listener” e “the indifferent, the unmusical or the anti-musical” (Leppert refere uma nota inédita onde estes dois tipos são intitulados “the type for whom every music is «entertainment»”, “the time-killer”, “the jitter-bug”, “the musical sportsman or the man with the knack”, “the musically indifferent”, “the anti-musical”). Os ouvintes estruturais são tipificados nas categorias tidas como superiores: “the expert listener” e “the good listener” (ou na lista inédita “the fully conscious or musical expert” e “the good musical listener”) (v. Leppert 2002: 228n40; Paddison 1993:208-213).

<sup>23</sup> A função da música (e todas as outras expressões artísticas) no universo teórico de Adorno é cumprir o imperativo categórico de alertar a sociedade do mal, e, através de “uma lingua-



Toda esta produção teórica ficou, em muito, a dever-se à troca epistolar entre Benjamin e Adorno, desencadeada pelo artigo “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” (Benjamin 2003 [1936])<sup>24</sup>. Adorno, e ao contrário de Benjamin que atribui um carácter progressista às obras de arte reproduzidas mecanicamente (na medida em que as torna mais acessíveis a mais gente, que desta forma tem mais possibilidade de desenvolver uma consciência crítica, e desse modo tornar-se mais esclarecidas), contrapôs negando esse carácter progressista. O único resultado dessa reproduzibilidade, reforçando o seu argumento, é o declínio do gosto musical e a regressão da audição (que se torna atomizada). “Gostar”, em contexto da IC, significa simplesmente reconhecer e, como tal, o ouvinte, incapaz de um julgamento baseado em valores, encontra-se limitado à “commodity listening” (1991 [redigido em 1932, publicado em 1982]:31), submetido ao carácter totalitário das “estrelas” e dos *hooks*, fechado no círculo do consumo<sup>25</sup>. A IC promove, desse modo, a manipulação do “gosto” e subsequentemente liquida a autonomia do indivíduo.

---

gem codificada do sofrimento”, exprimir a crítica social musicalmente. A *popular music*, destinada ao lucro de quem a produz e difunde, não preenche essa função, mas promove uma ideia de “belo”, de “prazer”, de “descanso das agruras da vida”, numa palavra, alienação.

<sup>24</sup> Adorno não ficou indiferente ao artigo de Benjamin. No entanto, é útil introduzir algumas notas sobre a tese de Benjamin, cuja preocupação é a apresentação de uma teoria sobre a arte produzida e difundida de forma massiva que considerava da máxima utilidade para a formulação de exigências revolucionárias junto dos seus receptores. Para Benjamin, as modernas tecnologias, e as possibilidades de reprodução das obra de arte, ainda que em contexto de entretenimento, vieram alterar o universo de práticas e consumos culturais ao retirar a “aura” que estava associada a esses mesmos produtos. A multiplicidade da obra de arte retira-lhe a “aura”, ou seja, rompe com protocolos de consumo, a reverência exigida pelo carácter aurático desse objecto, a arte deixa de ser *pro forma* no que isso tem de “contra-revolucionário”. Apesar de se colocar no polo diametralmente oposto, Adorno considerou que este artigo era extraordinário, embora afirme que Benjamin estava a romantizar o papel progressista da obra de arte reproduzida massivamente e que a sua conclusão era utópica, não tendo qualquer garantia de se concretizar, sendo, por isso, perigosamente mitópica. Será enganador assumir que Benjamin legitima teoricamente toda a produção cultural massificada. Na verdade, o que Benjamin apresenta é uma crítica clara ao que chama de “dream time of capitalism”. Mas é graças a ele que veremos surgir outras teses para analisar os produtos de uma *popular culture/ popular music* como são as “arts de faire” (de Certeau 1990 [1980]), “display and staging values” (Roberts 2003) ou o “aesthetic value” (Böhme 2003).

<sup>25</sup> Esse círculo de consumo é fechado porque nele se consome o que é sucesso. Para que seja sucesso a canção tem de ser familiar, para familiarizar o público com esse repertório, este é repetido, mas só é repetido porque é um sucesso. Tal esquema é, dado o seu carácter central no funcionamento das estruturas da IC, um dos problemas do argumento de Adorno na medida em que é tautológico e circular.

Embora tautológico, o discurso teórico de Adorno em torno da música parece estar consolidado, articulando perfeitamente a sua interpretação marxista da produção industrial de bens culturais. O mesmo não se pode dizer sobre as suas reflexões em torno da tecnologia<sup>26</sup>. Para compreender essas considerações devo identificar três factores que julgo terem sido determinantes para a formação da sua opinião: a) o advento do fonograma; b) o *Princeton Radio Research Project* (v. nota 14); c) a recepção do artigo de Benjamin a que já me referi.

Ao longo dos textos de Adorno, dificilmente podemos encontrar elementos teóricos substantivos sobre o impacte da reprodução mecânica da obra de arte no sujeito receptor para além da teoria da regressão da audição<sup>27</sup>. Embora esta seja a questão central do seu universo de pensamento (daí a confessada insatisfação com o projecto de Princeton, e o debate inconclusivo com Benjamin), ao longo dos seus textos, as tecnologias (a rádio, os fonogramas, a televisão ou o filme) surgem como veículos de instituição da cultura burocrática, padronizada, administrativa<sup>28</sup>. A análise do seu impacte junto dos receptores não constitui, em nenhum dos textos, o objecto central. Em certa medida porque Adorno considera impossível elaborar um discurso sobre a reprodução mecânica da obra de arte, embora considere possível, e necessário, analisar sociologicamente o seu efeito. Daí, julgo, as suas considerações sobre a tecnologia serem essencialmente fragmentos desconexos que procuram ancorar-se na sua teoria da IC, na medida em que nunca concretizou essa análise sociológica da recepção. As tecnologias para Adorno, são “means of «handling» the audience”, num processo que designa de psicanálise invertida:

“The implication is that somehow the psychoanalytic concept of a multi-layered personality has been taken up by cultural industry, and that the concept is used in order to ensnare the consumer as completely as possible and in order to engage him psycho-dynamically in the service of pre-meditated effects” (Adorno, 1991 [1954]: 143)

A mecânica por de trás da utilização das tecnologias por parte da IC resume-se no facto dos produtores criarem bens de consumo segundo cate-

---

<sup>26</sup> Sobre a leitura que Adorno faz do impacte da gravação na audição v. Levin 1990.

<sup>27</sup> Outra das conclusões que retira da sua análise das tecnologias de difusão é o reforço da separação entre a obra musical em si (enquanto performance) e os seus receptores. As tecnologias de reprodução e difusão da obra musical criam assim uma fronteira inultrapassável entre obra de arte e receptor. Em todo o caso esta conclusão está secundarizada.

<sup>28</sup> Toda a Escola de Frankfurt, de Adorno a Benjamin, tomavam os produtos da indústria e as tecnologias como textos encriptados que deviam ser lidos ou decodificados, textos que possuíam a chave da alienação e sofrimento humanos.



gorias que fornecem sentidos codificados de símbolos (passíveis de ser inconscientemente decodificados), estereótipos que constroem um “modern synthetic folklore” (idem: 150), veiculado por tecnologias de difusão de massa, e usado para incutir nos receptores um estado de passividade face à manipulação de que são alvo. Consequências da difusão massiva são, segundo Adorno: a distração dos receptores dos verdadeiros assuntos sociais; o estabelecimento de um perigoso mundo dividido entre preto (os outros) e branco (nós) (idem: 148); a anulação, em escala industrial, da autonomia do sujeito (idem: 154) condenando os consumidores a serem só consumidores (idem: 160).

Também aqui, a perspectiva teórica de Adorno pouco variou ao longo da sua produção. Apesar de podermos encontrar sinais de um deslumbramento inicial (que passou mesmo pela sua proposta para redigir uma coluna de crítica de fonogramas num jornal de música) bem patente no artigo de 1927, “The curves of the Needle” (e que não por acaso só foi revisto para publicação 38 anos depois), e no artigo “The Form of the Phonographic Record” (1934)<sup>29</sup>, Adorno foi um autor sempre crítico, recusando a existência de qualquer possibilidade emancipadora das tecnologias (que entendia estarem ao serviço exclusivo da IC e, por sua vez, da razão instrumental).

Tal como para a cultura, Adorno, identifica dois campos no repertório: o repertório que resulta da produção massificada (*popular music*) e o que surge no âmbito de uma vanguarda artística (da obra de arte em si e por si mesma, a obra de arte cultivada, o “modernismo”). A diferença entre estes dois campos está no facto do primeiro visar o lucro (dos que produzem e difundem), e o segundo resultar da vontade (e imperativo moral) de emancipar e esclarecer o indivíduo.

A *popular music* é um termo que, em Adorno, congrega géneros e estilos tão distintos (no que respeita aos circuitos de produção, difusão, consumo, audiências...) como o jazz (enquanto música para dançar) ou a *light music*, porque considera partilharem as mesmas características, nomeadamente: os elementos musicais são padronizados, o que torna esse repertório previsível; a sua promoção emprega sempre a técnica designada pelo termo *plugging* (ou seja, um processo de pseudo-individualização de um qualquer detalhe como forma de quebrar a resistência do ouvinte face ao que é sempre igual) que passa por estratégias de introdução de *hooks* (pequenos elementos

---

<sup>29</sup> Nesse artigo defende os fonogramas como razoáveis substitutos para a (má) interpretação amadora de obras musicais, ao mesmo tempo que possibilita o registo do som para além do tempo; e anos mais tarde, como forma de audição de uma obra musical, que embora ritualizada, sempre é menos abjecta que a ritualização de determinadas práticas performativas como a ópera (“Opera and the Long-Playing Record” de 1969).

musicais que visam captar a atenção do ouvinte) ou pela construção do artista enquanto “estrela”, passando o repertório a ser uma questão de mínimas unidades musicais ou extra-musicais; a sua recepção ser sempre atomizada (essencialmente uma recepção baseada nessas mínimas unidades que permitem reconhecer cada peça do repertório popular, distinguindo-a de outras com as quais partilha uma estrutura musicalmente sempre igual), em detrimento de uma audição da obra como um todo, favorecendo a audição regressiva<sup>30</sup>.

Ao contrário da interpretação de Benjamin, a *popular music* não tem qualquer acção progressiva em Adorno, é antes uma oportunidade utópica perdida. Mesmo os elementos progressistas das obras de arte tecnicamente reproduzidas identificados por Benjamin (como a montagem, a participação colectiva na produção, a primazia da reprodução sobre a produção, que identificava no cinema e que Adorno estenderá ao jazz), para Adorno são fachadas para algo profunda e perigosamente reaccionário: a promoção de determinado repertório como novo quando na verdade é sempre o mesmo, o velho fato (que no caso do jazz são as orquestras de dança dos salões do Séc. XIX e as marchas militares) com botões novos (os ritmos sincopados, as partes virtuosísticas, os efeitos interpretativos)... Mesmo a função social do jazz (e por correspondência, da *popular music* em geral) é tão só, em Adorno, a administração permanente de “pseudo-outros” (“nova música”, o “negro”, o “moderno”) cuidadosamente sanitizados (reforçando a sua colonização do “outro”, mas também do “nós” que recebe), reforçando o carácter normativo dos produtos da IC.

Em termos metodológicos, a abordagem que faz ao repertório assenta no que chama de “crítica imanente do material”. Essa crítica é feita através de, primeiro, uma exegese da escrita musical, e depois, pela análise das condições da produção desse “texto musical”. Nesse “texto”, Adorno, procura analisar os detalhes musicais concretos e a relação destes entre si, ou seja, questionando objectivamente os procedimentos composicionais, procede a uma hermenêutica do “texto musical”. Mas, enquanto no que respeita à música erudita é viável realizar essa análise imanente do material, já a análise da *popular music*, por considerar que o seu material musical é de reduzido interesse, não beneficia desse tipo de método ficando confinada a uma análise dos contextos e condições de produção, ou seja, à sua compreensão no âmbito da IC.

Adorno como teórico da *popular culture* e/ ou *popular music* só emergiu com a tradução da sua obra para inglês. A insistência adorniana na estética enquanto discurso moral, forneceu aos académicos uma nova ferramenta

---

<sup>30</sup> Uma leitura que podemos chamar de “degeneracionista” do carácter fetichista da música, marcado pela dimensão absoluta, categórica e inevitável da regressão da audição.



para renovar a abordagem a este objecto. O pensamento de Adorno trouxe a música para um terreno útil para pensar outros objectos e assuntos que ultrapassavam em muito os músicos e seus universos sonoros e a própria música, colocando uma outra via, paralela às desenhadas por autores como Howard Becker (enquanto *art world*) ou Peterson e Berger (enquanto produção de cultura) (cf. Dowd, 2004).

No entanto, partidários ou não das teses de Adorno, nunca houve uma relação pacífica entre investigadores e estas teses. Ainda recentemente, Tia de Nora (2004) sentiu a necessidade de defender o surgimento de uma nova musicologia que rompesse com a ideia de uma autonomia estética. Ao estudar a música como tecnologia da identidade e da memória, fonte de estruturação social e agente de mudança, a autora identifica em Adorno um contexto teórico que permitia “theorise culture in grounded ways” (2004: 212). De Nora propõe uma renovada perspectiva, informada por Adorno, mas integrando noções como a subjectividade, tendo em conta a recepção e apropriação por parte dos indivíduos/ receptores, procurando conscientemente suprir uma das principais lacunas do pensamento do alemão, exactamente aquele que era, afinal, o seu principal objectivo: o sujeito.<sup>31</sup>

#### IV

É altura de regressar à pergunta inicial. Desejo reformular o tom pós-moderno da dúvida em torno da possibilidade de ler Adorno junto à piscina. Procuro antes saber da possibilidade, ou que novos sentidos ganha a leitura do “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception” em formato de

---

<sup>31</sup> Trinta anos depois de ter escrito os seus primeiros artigos, Adorno redigiu “The Stars Down to Earth” (1994 [1957]), um artigo em que analisa as colunas do horóscopo num jornal americano. Perante um tal objecto, e tendo presente os pressupostos teóricos de Adorno, é relativamente fácil prever as suas conclusões. No fundo, é todo o seu pensamento que se reflecte nessa obra. Mas mais do que isso, é também o momento em que introduz uma nova perspectiva sobre a recepção da *popular culture*. É um momento onde se entrevê a mudança, pois partindo da consideração de que aqueles textos são mistificações, acaba por reconhecer aos leitores a capacidade de identificar efectivamente esse carácter de mistificação. Adorno está, assim, a abrir a possibilidade de uma nova leitura da recepção que rompe com as teses até aí defendidas ao reconhecer a capacidade crítica e a autonomia dos leitores. No entanto, esse novo elemento na sua teoria nunca chegou, na verdade, a ser explorado na totalidade, até porque em Adorno, a audiência, os receptores, são como que construções teóricas cuja realidade não é apreensível pelo investigador. Na introdução ao texto “Stars Down to Earth”, Crook analisa o método empregue (apontando questões que julgo poder estender a toda a sua produção): “the rhetorical materials are treated as windows on the psychology of their audience, and the psychology of the audience is ‘read off’ from rhetorical materials (...) [There’s] any systematic sampling technique (...)” (p. 19) e continua, “we must therefore be cautious not to treat our material dogmatically as mirrored reflection of the reader’s mind” (p. 40).



*e-book* (ou mais simples, em “.pdf”), distribuído legal e gratuitamente (como se pode descarregar através do site [http://alum.hampshire.edu/~cmnF93/culture\\_ind.txt](http://alum.hampshire.edu/~cmnF93/culture_ind.txt)), publicando os nossos comentários num dos 11200 *blogs* que falam de Adorno (para um universo de 41000 *sites* com referências a “Theodor Adorno”), discutindo as nossas conclusões juntamente com mais 53 pessoas numa “sala de discussão” (e contactáveis via *iChat*)<sup>32</sup>?

Vários foram os epítetos atribuídos a este autor. Catastrófico ao anunciar o fim da obra de arte. Eurocêntrico e elitista, duas características que, decorrendo ou não de um “acidente de nascimento” (como lhe chama Lepert, 2002: 47), marcaram toda a sua obra em especial a sua defesa da vanguarda “modernista”. Apocalíptico quando, pairando sobre as massas, julgava vigia-las, avisando-as da sua alienação em esotéricos textos que, ao furtarem-se a ser entendidos, acabaram tão enganadores como aqueles que criticavam. Mandarim do conservadorismo cultural, incondicionalmente defensor de uma ideia de vanguarda que, ao fim e ao cabo substitui a crítica e a prática pela teologia, pela fé na redenção pela arte cultivada. Dogmático na interpretação que faz da razão instrumental ao entender como pura força de dominação e reificação<sup>33</sup>. Anti-positivista porque, desinteressado pelo trabalho empírico, refugiou-se no exercício dialéctico que define o seu projecto hermenêutico. Demasiado marxista na sua leitura estrita da fetichisação dos produtos da cultura enquanto bens de consumo, não suficiente marxista na sua recusa da *praxis* (Huyssen, 1983)<sup>34</sup>...

<sup>32</sup> Obviamente que esta sobrecarga de referências é alegórica... no entanto a quantidade de sites resultou da efectiva pesquisa no motor de busca [www.google.com](http://www.google.com) a 11 de Setembro de 2005. Esta empresa Google, cotada na bolsa, em carta enviada aos seus accionistas, apresentava-se como “uma empresa não-convencional” que tinha por objectivo “fazer do mundo um lugar melhor”...

<sup>33</sup> Kalyvas (2004) considera que a IC, mais do que inevitável ferramenta da razão instrumental, pode, e é necessariamente, um espaço de democracia efectiva, um meio para negociar autonomias e identidades diversas, de resistir contestando a dominação. Nos últimos anos têm sido elaboradas as mais diversas críticas às diferentes áreas e conceitos do pensamento de Adorno que não me cabe aqui explorar: à dialéctica negativa (Norrie 2003), à noção de objecto artístico (Bowie 1999), à noção de identidade (Kalyvas 2004).

<sup>34</sup> Huyssen (1983) elabora uma profunda crítica marxista às teses de Adorno, demonstrando a impossibilidade da produção da IC ser totalmente dominada pelas intenções das corporações (p. 15); afirmando a impossibilidade do valor de troca ter suprimido totalmente o valor de uso (p. 15); apontando a forma cristalizada como são utilizados conceitos dialécticos em Marx como “reificação”, “fetichisação do bem de consumo”, “identidade” (p. 17); afirmando a capacidade subversiva e crítica dos produtos da IC; acabando por concluir, resumindo, que as teses de Adorno sobre a IC funcionam como suplementos para a sua teoria do Modernismo: “his first and foremost goal was to establish a theory of *die Kunst der Moderne*, not as a historian, but as a participant and critic reflecting upon a specific stage in the development of capitalist culture and privileging certain trends within that stage.” (p. 23)



No entanto, tenho para mim que são três as críticas que cumpre apontar a esta constelação teórica adorniana. A crítica fundamental deve dirigir-se ao entendimento do “projecto moderno” enquanto antítese da IC, ao entendimento do primeiro como estratégia de redenção e a segunda como esquema de “mass deception”. Na verdade o “projecto moderno” não se consome quando o esclarecimento, por via da acção da IC, se tornou em esquema de “mass deception”. Este é, julgo, o cerne da crítica ao universo de reflexão adorniano na medida em que, primeiro, nem o “projecto moderno” corresponde exactamente, e da melhor forma, ao projecto de emancipação pelo esclarecimento (na verdade, a vanguarda modernista, em vez de combater a alienação do sujeito, reforçou o capital de distinção social dos seus consumidores que acabam por integrar um esquema de produção e circulação de bens em tudo semelhante ao da IC que afirmavam estar a combater), nem os objectos decorrentes da IC (os filmes, os fonogramas, os livros, etc.) contribuem inequivocamente para a “mass deception” (quantas vezes nos deparamos com o “paradoxo adorniano” de uma invasão, por parte de elementos de movimentos conservadores, de um cinema onde é apresentado um filme que confronta ideias religiosas ortodoxas, filme motivado por interesses éticos de crítica...).

Além disso, do mesmo modo que acho improvável encontrar no modernismo o caminho redentor da produção cultural, não julgo haver relação exclusiva entre condições económicas de produção de música e a acção dos músicos tal como a tese da IC deterministicamente pressupõe. A produção cultural é afectada, obviamente, pelas condições económicas de produção, mas é também influenciada por outras ordens de factores como são o contexto social, geográfico, tecnológico, estético e cultural, e mesmo esses factores nem sempre são determinantes para a decisão de produzir música (para um exemplo, dos muitos possíveis, ver Finigan, 1989<sup>35</sup>). Actualmente, a produção de bens culturais escapa cada vez mais ao controlo burocrático e administrativo da IC<sup>36</sup>. Além disso, os universos de práticas culturais integram,

---

<sup>35</sup> V. também as potencialidades do conceito “music scene” em Bennett e Peterson, 2004

<sup>36</sup> O carácter institucional e burocrático dos poderes instituídos (e seus grupos) formatou os dados a que temos acesso sobre as práticas musicais. Hoje, o material musical a que acedemos é aquele que, primeiro, se enquadrava nos preceitos da Igreja, depois nos preceitos da aristocracia, mais tarde da burguesia, e finalmente das elites capitalistas (surgimento do fonograma). Tudo o que podia indicar situações alternativas, não-instituídas, não tinha forma de registo. Na verdade, embora tenha introduzido uma diferença substancial no registo de práticas musicais (abrindo essa possibilidade a práticas que podiam ser inscritas no âmbito da *popular music*), o fonograma ainda constituiu nas primeiras décadas uma forma de efectivo controlo do que era registado (o custo da tecnologia de gravação, reprodução e do próprio suporte, fazia desta prática um consumo de elite), limitado ao que podia ser um sucesso comercial (para os industriais/ elites económicas que procuram o lucro), o registo da obra vanguardista e erudita (como traço de distinção) e o registo do tradicional (na pro-



por vezes até indiscriminadamente, elites, vanguardas, massas, numa rede complexa e dinâmica (Stauth e Turner, 1988), demonstrando as limitações de conceitos como *habitus* ou a definição de “classes de gosto”.

O que nos leva à terceira crítica: o lugar que as tecnologias ocupam nas teses de Adorno. As tecnologias são tratadas superficialmente, enquanto meros suportes de um outro objecto que, esse sim, é criticamente analisado (afinal de contas, tenho para mim que a IC, a usar esse termo, serve somente para referir uma indústria de suportes, e nunca os seus “conteúdos”). As tecnologias são mais do que meros veículos de objectos alienantes. Elas constituem, tantas vezes, a forma de contrariar essa mesma alienação, ferramentas usadas pelos envolvidos em práticas culturais para resistir efectivamente a uma cultura hegemónica.

Metodologicamente é também necessário indicar as limitações que os processos de produção de conhecimento evidenciam e a forma como estes afectam as conclusões alcançadas. Adorno não considera os contextos, nem sequer analisa os objectos. Quase nunca indica quais são os pontos de partida para as suas reflexões, recorrendo, como tão bem sintetiza Bubner (1997), à “arte” como *deus ex machina* que surge para salvar a filosofia. Não se consegue distanciar do horror pessoal que sente em relação à *popular culture*, sentimento que reforça com a distinção irreduzível entre “arte” e “produtos culturais das massas”, não reconhecendo que, no contexto capitalista, invariavelmente, qualquer delas se torna “bem de consumo”<sup>37</sup>. Labora sempre assumindo (como pressuposto inevitável) um elo entre “bem de consumo”, produção industrial e consumo pelo prazer (objecto, processo e finalidade), quando nem sempre tal se confirma.

Mas creio que, mais problemático do que o próprio pensamento de

---

cura intelectual da “alma do povo”). Só o surgimento de processos mais baratos e tecnologias mais acessíveis (como a cassette, cf. Manuel, 1993) permitiu o registo efectivo da *popular music*. A verdadeira liberdade do produtor e do consumidor (e até a baralhagem destes dois universos/ agentes) só acontece com a acessibilidade aos meios de produção, gravação, difusão e distribuição (digital e internet, ou a simples cassette), contribuindo, finalmente, para que o que era registado se aproximasse do que era efectivamente produzido. Até aqui o que era registado (e arquivado, tornando-se possível objecto de investigação...) era parte ínfima, já legitimada a montante, do que era produzido/ criado, precisamente a parte que estava legitimada social, económica, política ou ideologicamente.

<sup>37</sup> Basta um exemplo recente da circulação de bens entre uma produção “industrial” e uma produção “artística”. Duchamp transformou um mictório industrialmente produzido em obra de arte (objecto industrial em objecto artístico), e, quase um século depois, o grupo rock Franz Ferdinand, num teledisco estreado no canal de televisão MTV, invocam essa obra de arte utilizando-a na sua função “original” (objecto artístico em produto da *popular culture*). Sobre a recusa de uma inequívoca associação do produto da *popular culture* enquanto bem massificado e da arte cultivada como irreduzivelmente oposta aquela v. p. ex. Miklitsch 1998)



Adorno, são as exegeses feitas pelos seus seguidores. Tradicionalmente, os seus discípulos herdaram a visão determinista e inequívoca do produto estético surgido no âmbito de um esquema de produção capitalista como ferramenta da alienação do indivíduo, a tipificação própria da IC e dos seus produtos (sempre tidos como *popular culture*), numa espiral crítica do mundo contemporâneo que só pára perante as próprias afirmações de Adorno que, por sua vez, são dogmaticamente apropriadas. Preocupados em encontrar a perspectiva do mestre na realidade (procurando cegamente fundamentar etnograficamente os argumentos teóricos), realizam apropriações das ideias do mestre que “cherry-pick elements of his [Adorno’s] work as part of a theoretical fruit-salad, feeding other interests” (Connell, 2000: 135). Assim procedendo, cada discípulo constrói um “Adorno pessoal” conforme as suas necessidades, seleccionando elementos dispersos (convenientemente dispersos?), cuja soma não tem como resultado o seu universo teórico. Mas também não lhe fazem justiça, pois ao mesmo tempo que o escarpelizam em pequenas porções, assumem o seu programa teórico por aquilo que não é (nunca foi, nem queria ser): um sistema fechado (de Nora, 2003). Tal conduz a um erro determinante (e recorrente) de assumirem um suposto “universo intelectual adorniano” (ou, de igual forma, recusando liminarmente qualquer dos elementos desse pretendo universo acusando-o de abstracto e desenraizado do real)<sup>38</sup>. Estes discípulos tornam-se guardiões reaccionários defendendo Schoenberg face ao grupo rock Queens of the Stone Age, ao defender a “arte pela arte” e o “gosto puro”, rejeitando liminarmente os produtos tidos por “vulgares”, “populares”, “massificados”. No fundo, são investigadores que desenvolvem avaliações estéticas a partir das suas próprias preferências, o que Peterson chama de “highbrow snobbery” (2000: 226).

## V

Procurei ao longo destas páginas proceder a um trabalho de crítica do próprio discurso crítico de Adorno.

Hoje estamos perante uma realidade diversa que exige que consideremos outras formas de perceber conceitos como “liberdade”, “autonomia” e “sujeito”. Alguns autores ajudam-nos a diagnosticar novos elementos dessa

---

<sup>38</sup> Embora não me reveja na sua etnografia, que acho padecer dos mesmos problemas que Adorno, Tia de Nora, no seu estudo da música como “técnica de memória” capaz de manipular as emoções, esquece-se de que pode também ser uma ferramenta contra o controlo social da própria IC (quando resistimos à contínua mudança de *hits* optando por ouvir sempre a mesma canção, ou outras canções que não *hits*...). No entanto, invoca estratégias dos receptores, o que aponta claramente para um dos caminhos de resgate de Adorno. ‘Thus, music is not only a tool used by individuals for self-determination and selfcontrol; it is also used by individuals and organisations as a tool for the “control” of others’ (2003:147).



realidade. Urge por isso pensar, mais do que numa modernidade, em múltiplas modernidades (Kaya, 2004), percebendo que a “realidade” não existe absoluta e que, como tal, a IC não existe universalmente homogênea; pensar mais do que num público passivo, em públicos altamente participativos (Hennnion, 1993 e 1996)... ultrapassando a gasta separação entre produtor e receptor; romper com a imagem de uma IC como único responsável pela produção de bens de consumo de cariz cultural e considerar a ideia de auto-produção de cultura (Berman, 1991 ou Peterson, 2000). É necessário confrontar Frankfurt com Birmingham<sup>39</sup>. É necessário considerar a liberdade de quem consome, a sua capacidade de efectiva resistência; considerar a liberdade criativa de quem produz, relativizando o peso da manipulação da IC; introduzir nos discursos a diferença entre “*popular culture* produzida pelas massas” e “*popular culture* produzida em massa” (Lacroix e Trembley, 1997a), considerando a existência de diferentes tipos de produção cultural (Hesmondhalgh, 2002); assumir que os processos de recombinação de símbolos e materiais à margem de ordens padronizadas são recorrentemente empregues na construção da identidade, por pessoas que, activamente, seleccionam e re-interpretam os materiais, reciclando-os, produzindo novos sentidos, novas simbólicas (que por sua vez, são apropriados pela IC que os difunde, e que, de novo, são re-transformados pelo público), numa rede incessante (de que é ilustração o trabalho de DJ’s, VJ’s, novos escritores, realizadores de cinema, designers, arquitectos, músicos, agentes culturais...), que, primeiro Baudrillard (1995 [1972]) e depois Böhme (2003), tomam como objecto de uma economia estética.

Mas é ainda necessário ir mais além. Integrar, em tanto que aprendemos com Adorno, dados sobre a produção, circulação e consumo de informação; atender aos processos de comunicação; reflectir sobre as novas potencialidades tecnológicas que permitem vislumbrar saídas para uma efectiva democracia (na medida em que os indivíduos tenham mais acesso aos dispositivos tecnológicos e saibam com eles operar criativa e independentemente); considerar o potencial criativo e crítico de redes de produção, circulação e consumo de bens culturais; redes essas que são geridas por “agentes” – e já não

---

<sup>39</sup> O que ficou conhecido por British Cultural Studies onde emergiram teorias como da “human agency” na apropriação da cultura de massas (autores como Hall, Jefferson, Hebdige, Fiske, e.o.). Tal como as leituras de influência gramsciana, a escola de Birmingham alicerça-se no poder do “comum”, nas capacidades do sujeito (seja individualmente, seja integrados no que esta escola designou de “sub-cultura”, a discussão deste conceito terá lugar noutra altura) de se apropriarem e construírem os seus próprios sentidos a partir daquilo que um esquema hegemónico produz e difunde. Foucault com o conceito de *agency* ou De Certeau com o seu modelo de estratégias – tácticas, demonstram que, ao contrário do que se defende na Escola de Frankfurt, esses momentos de criatividade à margem da IC são tudo menos ilusórios ou pseudo-acções.



dois grupos irreductíveis de produtores *versus* consumidores; reflectir os efeitos do desaparecimento dos suportes físicos (seja pela facilidade de acesso, económica ou tecnologicamente – o que torna a sua exploração economicamente desinteressante para a IC –, seja pela “virtualização” da circulação desses produtos que assim dispensam suporte físico), limitando definitivamente a relevância da IC. Tendo estes factores por contexto, fica claro que a subsistência da IC como a entende Adorno só passa, no presente, pelo esoterismo dos produtos culturais, e a sua condenação pela difusão efectiva das ferramentas de produção e pela *popular culture*. Hoje toda a produção cultural reflecte isso, a liberdade é efectiva e a emancipação estética concretiza-se quando os agentes constroem e gerem as suas redes e ferramentas de criação.

Reforço a ideia da urgência em introduzir a noção de *agency* na teoria sobre a *popular culture/ popular music*, reflectindo o contexto actual de difusão de dispositivos técnicos, de ferramentas digitais, manipulados por agentes cada vez mais conscientes das ferramentas e do seu poder. Cada vez mais, o conceito de *agency* torna-se central para qualquer tipo de leitura da contemporaneidade (por contemporaneidade só quero designar o momento presente e aquele que imediatamente se lhe segue<sup>40</sup>...). A própria ideia de esfera pública já não basta, porque nada existe à margem dela... e quando um conceito define tudo o que existe, deixa de ser operativo. Tecnologia e literacia tecnológica estão a construir uma nova realidade onde o pensamento de Adorno ecoa cada vez mais distante.

Em resumo, e numa palavra... é urgente emancipar o discurso sobre a produção cultural em contexto contemporâneo do discurso adorniano no sentido de afirmar a efectiva emancipação do sujeito. Adorno afirma que “a diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer” (1985 [1944]: 133)<sup>41</sup>. Nietzsche chamou a essa mentalidade de “tipo rebanho” na sua alegoria da ave de rapina e da ovelha (1997 [1887]: 35). O intelectual ainda tem um papel ético a desempenhar na sociedade, mas não o que defende Adorno, não um papel de vigilância, mas sim de acção<sup>42</sup>. Não pode ser a ovelha que

---

<sup>40</sup> De forma tão poética Banerjee descreve esta dimensão de espaço e tempo na produção dos discursos: “by the time pen has stroke paper the object of study has already moved on.” (2000: 68).

<sup>41</sup> Não concordando com esta tradução, prefiro “O prazer promove a resignação que é suposto ajudar a esquecer”, feita a partir da tradução inglesa publicada no site <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/adorno.htm> acedida em 18 de Maio de 2004.

<sup>42</sup> Adorno vestiu a pele da ovelha, ao anatemizar o popular como alienante. Num universo pós-moral (Nietzschianamente para além do bem e do mal) cumpre ao moralmente obrigado sugerir o futuro, rompendo com o protocolarmente assignado como justo pensamento. O único papel ético do intelectual é o de se assumir como ave de rapina. Nos termos de Nietzsche, Adorno é acusado de perpetuar as verdades “tipo-manada”, obrigacionistas, que se baseiam numa fé irreflectida numa ideia de “modernidade”, que invariavelmente retirará ao indivíduo, sempre, a sua força vital e o acto da inspiração.

diz “estas aves de rapina são más, o que for perfeitamente o contrário, o que for parecido com um cordeiro é bom” (ibidem)... reclamar a força da acção não é instrumentalizar a razão... isso é o trabalho da IC... aos agentes é preciso assumir o papel de aves de rapina sendo que a carne succulenta se chama liberdade... se não foi possível escrever poesia depois de Auschwitz, é a Adorno (e seus seguidores) que o devemos.

Lisboa, Junho – Setembro 2005

## Bibliografia

- Adorno, T. W. (1973 [1970]), *Negative Dialectics*, London: Routledge & Kegan Paul
- Adorno, T. W. (1991 [1951]), Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda. In *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1991 [1954]), How to look at television. In *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1991 [1975]), Culture Industry Reconsidered. In *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1991 [1977]), Free Time. In *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1991 [1978]), Culture and Administration. In *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1991 [1982]), On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening. In *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1991 [1969]), Resignation. In *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1992 [1974]), On the Use of Foreign Words. In *Notes to Literature*, ed. R. Tiedemann New York: Columbia University Press.
- Adorno, T. W. (1994 [1957]), *The Stars Down to Earth: and Other Essays on the Irrational in Culture*, London, New York: Routledge
- Adorno, T. W. (1998 [1962]), *Introduction to the Sociology of Music*, New York: Continuum
- Adorno, T. W. (2000 [1958]), The Essay as Form. In *The Adorno Reader*, ed. B. O’Conner, Oxford: Blackwell.
- Adorno, T. W. (2002 [1933]), Farewell to Jazz. In *Essays on Music. Theodor W. Adorno* ed. R. Leppert, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Adorno, T. W. (2002 [1965]), Little Heresy. In *Essays on Music. Theodor W. Adorno* ed. R. Leppert, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.



- Adorno, T.W.; Horkheimer, Max (1985 [1944]), *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.
- Banerjea, K. (2000), Sounds of Whose Underground? The Fine Tuning of Diaspora in an Age of Mechanical Reproduction, *Theory, Culture & Society* 17 (3): 64-79
- Benjamin, W. (2003 [1936]) "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanise" in *Écrits Français*. Paris: Gallimard
- Bennett, A.; Peterson, R. A. (ed) (2004), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press
- Berman, R. A. (1991), Popular culture and populist culture, *Telos* 87: 59-71
- Bernstein, J.M. (1991), Introduction. In *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge.
- Bernstein, J. M. (2001), *Adorno. Disenchantment and Ethics*, Cambridge, New York: Cambridge University Press
- Böhme, G. (2003), Contribution to the Critique of the Aesthetic Economy, *Thesis Eleven* 73: 71 - 82
- Bowie, A. (1999), Adorno, Heidegger and the Meaning of Music, *Thesis Eleven* 56: 1-23
- Bubner, R. (1997), Concerning the Central Idea of Adorno's Philosophy. In *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, ed. T. Huhn; L. Zuidervart, London, Cambridge: MIT Press
- Buck-Morss, S. (1979), *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York: Macmillan Free Press
- De Certau, Michel (1990 [1980]), *L'invention du Quotidien. 1. Arts de Faire*, Paris: Gallimard
- Connell, M. F. (2000), Imagining Adorno. Critical Theory Under Review, *Theory, Culture & Society* 17 (2): 133-147
- Coser, L. A. (1984), *Refugee Scholars in America: Their Impact and Their Experiences*, New Haven, CT: Yale University Press.
- Dallmayr, F. (1997), The Politics of Nonidentity. Adorno, Postmodernism – and Edward Said, *Political Theory* 25 (1): 33-56
- Dillon, M. (2000), Poststructuralism, Complexity and Poetics, *Theory, Culture and Society* 17 (5): 1-26
- Dowd, T. J. (2004), Production Perspectives in the Sociology of Music, *Poetics* 32: 235-246
- Finnegan, Ruth (1989), *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Cambridge: Cambridge University Press
- De la Fuente, E. (1999), Music as Negative Theology, *Thesis Eleven* 56:57-79
- Gandesha, S. (2001), Enlightenment as Tragedy: reflections on Adorno's Ethics, *Thesis Eleven* 65:109-130
- Gashé, R. (2002), The Theory of Natural Beauty and its Evil Star: Kant, Hegel, Adorno, *Research in Phenomenology* 32:103-122
- Gurr, A. (1981), *Writers in Exile: The Identity of Home in Modern Literature*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press.

- Hennion, A. (1993), *La Passion Musicale. Une Sociologie de la Médiation*, Paris: Éditions Métailié
- Hennion, A. (1996), Music Industry and Music Lovers, Beyond Benjamin. In *Music in Europe*, ed. European Music Office, Brussels: European Music Office.
- Hesmondhalgh, D. (2002), *The Culture Industries: an Introduction*, London, Thousand Oaks, New Delhi : Sage Publications
- Howard, D. (2000), Political Theory, Critical Theory, and the Place of the Frankfurt School, *Critical Horizons* 1(2):271-280
- Huyssen, A. (1983), Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner, *New German Critique* 29:8-38
- Jameson, F. (1990), *Late Marxism: Adorno, or The Persistence of the Dialectic*, London: Verso
- Jay, M. (1984), *Adorno*, Cambridge: Harvard University Press
- Kalyvas, A. (2004), Back to Adorno? Critical Social Theory Between Past and Future, *Political Theory* 32(2):247-256
- Kater, M. N. (1992), *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York: Oxford University Press
- Kaya, I. (2004), Modernity, Openness, Interpretation: A Perspective on Multiple Modernities, *Social Science Information* 43(1):35-57
- Lacroix, J.-G.; Trembley, G. (1997), Emergence of Cultural Industries into the Foreground of Industrialization and Commodification: Elements of Context, *Current Sociology* 45(4):11-37
- Lacroix, J.-G.; Trembley, G. (1997b), The Institutionalization of Cultural Commodification: Logics and Strategies, *Current Sociology* 45(4):39-69
- Leppert, R. (2002), Preface. In *Essays on Music. Theodor W. Adorno*, ed. R. Leppert, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Levin, T. Y. (1990), For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility, *October* 55:23-47
- Liatsos, Y. (2001), An Artist's Choice, an Artist's Commitment: Reconciling Myth and Modern History in Nietzsche and Adorno, *Dialectical Anthropology* 26:137-158
- Lyotard, J.-F. (1974), Adorno as the Devil, *Telos* 19:127-137
- Mandalios, J. (2003), Nietzsche, Freedom and Power, *European Journal of Social Theory* 6(2):191-208
- Manuel, P. (1993), *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago: University of Chicago Press, Chicago
- Miklitsch, R. (1998), *From Hegel to Madonna: Towards a General Economy of 'Commodity Fetishism'*, Albany: State University of New York Press
- Miller, J. (2000), Is Bad Writing Necessary? George Orwell, Theodor Adorno, and the Politics of Language, *Lingua Franca* 9(9):33-44
- Müller-Doohm, S. (2005), Theodor W. Adorno and Jürgen Habermas – Two Ways of Being a Public Intellectual. Sociological Observations Concerning the Transformation of a Social Figure of Modernity, *European Journal of Social Theory* 8(3):269-280.



- Nietzsche, F. (1997 [1887]), *A Genealogia da Moral*, Lisboa: Guimarães Editores
- De Nora, T. (2003), *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press
- De Nora, T. (2004), Historical Perspectives in Music Sociology, *Poetics* 32: 211-221.
- Paddison, M. (1993), *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Oakleigh: Cambridge University Press
- Peterson, Richard A. (2000), Two Ways Culture is Produced, *Poetics* 28: 225-233
- Pickford, H.W. (1998) Preface. In *Critical Models: Interventions and Catchwords*, ed. H. W. Pickford, New York: Columbia University Press.
- Roberts, D. (1999), Art and Myth: Adorno and Heidegger, *Thesis Eleven* 58:19-34
- Roberts, D. (2003), Illusion Only is Sacred. From the Cultural Industry to the Aesthetic Economy, *Thesis Eleven* 73:83-95
- Van Reijen, W. (1988), The *Dialectic of Enlightenment* Read as Allegory, *Theory, Culture & Society* 5:409 – 429
- Said, E. (1994), Intellectual Exile: Expatriates and Marginals. In *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. New York: Pantheon Books
- Savage, R. (2004), Adorno's family and Other Animals, *Thesis Eleven* 78:102-112
- Shahidian, H. (2000), Sociology and Exile: Banishment and Tensional Loyalties, *Current Sociology* 48(2):71-99
- Stauth, G.; Turner, B. S. (1988), Nostalgia, Postmodernism and the Critique of Mass Culture, *Theory, Culture & Society* 5:509-526
- Tassone, G. (2005), Amoral Adorno. Negative Dialectics Outside Ethics, *European Journal of Social Theory* 8(3):251-267
- Turley, A. C. (2001), Max Weber and the Sociology of Music, *Sociological Forum* 16(4): 633-653

## Resumo

Adorno, sendo um dos autores mais importantes para a reflexão ética em torno da "Modernidade", é correntemente apropriado pelos estudos culturais como sociólogo da estética da obra de arte. A perspectiva será necessariamente diferente se, atendendo ao conjunto da sua produção teórica constelar, analisarmos criticamente outras obras da sua autoria. Na verdade estamos perante um filósofo da razão na contemporaneidade que reflecte sobre a impossibilidade da moral no mundo depois de Auschwitz. Nesse sentido, o presente artigo procura introduzir uma discussão em torno dos conceitos de Indústria da Cultura e de “popular music”, dois dos domínios onde Adorno operacionaliza o seu esquema teórico no qual estes conceitos desempenham um papel central de motores da “dialéctica negativa”. No entanto a realidade actual exige novas considerações sobre conceitos como “autonomia”, “liberdade”, “sujeito” e “criatividade” que reclamam uma nova posição ética face à tecnologia e um novo lugar para os investigadores enquanto, também eles, agentes no processo de esclarecimento pela razão.

## Abstract

Being one of the most relevant authors for the ethical reflection on "Modernity", Adorno is usually appropriated by cultural studies as a sociologist of the art work aesthetics. This perspective will be necessarily different if, taking his work as an intellectual constellation, we critically analyse other Adorno's works. We are dealing with a philosopher of reason in contemporaneity, showing the impossibility of moral after Auschwitz. This paper tries to introduce a discussion on the concepts of Cultural Industry and "Popular Music", two areas where Adorno operates his theoretical schemata where those concepts play a decisive role on the "negative dialectics". On the other hand, the reality requires new perspectives on concepts such as "autonomy", "freedom", "person" and "creativity", claiming a new ethic approach to technology and a new position of researchers as agents in the process of enlightenment.

## Resumé

Adorno, parce qu'il est un des plus importants auteurs sur la "Modernité", est appropriée par les études culturelles comme sociologue de l'esthétique de l'oeuvre d'art. Sa perspective doit être différente si on analyse critique d'autres de ces oeuvres. Adorno est le philosophe de la raison dans la contemporanéité qui reflète sur l'impossibilité de la morale depuis Auschwitz. Avec cet article on propose d'introduire un débat aux tour des concepts "industries de la culture" et "*popular music*", deux domaines centrales dans son schème théorique qui ont un rôle décisif dans la "dialectique négative". Mais la réalité demande une nouvelle interprétation de concepts comme "autonomie", "liberté", "sujet" et "créativité" qui réclament une nouvelle position éthique face à la technologie et une nouvelle place pour les chercheurs comme, ils aussi, agents dans le processus "illuministe" de la raison.